L'imperio d'amore: *Il pensiero dominante*

Selene Sarteschi
Pisa
selene.sarteschi@alice.it

Abstract

Il pensiero dominante inaugura una nuova fase nella poetica leopardiana. Il poeta avvia una scelta che pone in primo piano il presente e, in questa dimensione, soprattutto la concretezza, nel vivo di un'esperienza che oltrepassa l'analisi interiore e coinvolge tutta quanta l'umanità.

Parole chiave: pensiero; illusioni; titanismo; disprezzo; sogno.

Abstract. *The empire of love:* The Dominant Thought

The Dominant Thought initiates a new phase in Leopardi's poetics. The poet decides to focus on the present and, within this temporal dimension, on the concreteness of an experience that goes beyond self-analysis and involves the whole of mankind.

Keywords: thought; illusions; titanism; scorn; dream.

ISSN 1135-9730 (paper), ISSN 2014-8828 (digital)

VISIT…

1. *Il pensiero dominante* è il primo dei cinque testi che appartengono al «ciclo dell'amore fiorentino»,[1] cioè all'amore, non ricambiato, per Fanny Targioni Tozzetti, una signora bellissima e colta che Alessandro Poerio presentò a Leopardi, nella primavera del 1830, a Firenze. Il canto fu composto da Leopardi in questa città, forse nella primavera del 1831, forse successivamente.[2] Concorde, la critica considera i cinque componimenti come espressione di una nuova fase della poetica leopardiana iniziata dopo il definitivo abbandono, nel 1830, di Recanati[3] e che primamente condusse il poeta a contatto con l'ambiente fiorentino dei cattolici moderati dell'«Antologia». L'addio a Recanati «è strappo quasi temerario per il poeta, per le sue devastate condizioni di salute e per le sue misere finanze, quindi avventurosa quanto disperata scelta di vincere a ogni costo la solitudine e l'isolamento, per confrontarsi, fuori della "notte orribile" del villaggio, con la realtà del mondo di fuori».[4] Indirizzando «Agli amici suoi di Toscana» nel dicembre 1830 la lettera dedicatoria premessa ai primi *Canti* (1831), il poeta scrive: «prendo commiato dalle lettere e dagli studi. […] Ho perduto tutto: sono un tronco che sente e pena»: ed è in questo periodo che Leopardi incontra «colei» cui possiamo addebitare la fine de «l'inganno estremo»,[5] l'amore. Ma prima della disillusione assoluta è proprio questo l'«inganno» che suggerisce parole poetiche nuove, che convogliano una diversa forza espressiva e che siglano «Un nuovo "risorgimento", ma con altri attributi».[6]

Senz'altro inno d'amore, *Il Pensiero dominante* possiede alcune caratteristiche che lo diversificano dall'insieme dei *Canti*; e in effetti Leopardi, distanziandosi dalla poetica eminentemente soggettiva dei canti pisano-recanatesi ove sono il ricordo, la distanza e la valorizzazione della indeterminatezza al centro del discorso, intraprende una scelta che pone in primo piano non il

1. Fanno parte del ciclo, oltre a *Il pensiero dominante*, *Amore e morte*, il *Consalvo*, *A se stesso*, *Aspasia*: composta, quest'ultima, non a Firenze ma a Napoli nel 1834. Fa chiarezza in merito alla denominazione di questi canti, «fiorentini» o «dell'amore fiorentino», a seconda che si comprenda in essi anche Aspasia, Luigi Blasucci, *L'infinito dell'amore. Lettura del «Pensiero dominante»*, in *Lo stormire del vento tra le piante, Testi e percorsi leopardiani*, Venezia: Marsilio, 2003, p. 171-182 (in partic. p. 172-173).
2. *Il pensiero dominante* fu composto nell'arco di tempo compreso fra il 1831 e il 1833, secondo la cronologia fissata nelle sue fasi da A. Straccali e successivamente ripresa con altre motivazioni da M. Marti. Per cui cfr. G. Leopardi, *Canti*, a cura di A. Straccali, terza ed. corretta e accresciuta da O. Antognoni, Firenze: Sansoni, 1910, p. 211 e M. Marti, *I tempi dell'ultimo Leopardi*, Galatina: Congedo, 1988, p. 7-45.
3. Leopardi, lasciata Firenze, si recò a Napoli in compagnia dell'amico Ranieri; dal 1831 al 1837, dunque, in questi sei, sette anni, il poeta tenta un radicale rinnovamento che sul piano tematico si orienta in tre direzioni principali: l'amore come passione concreta e vissuta; la riflessione filosofica in un'ottica rigorosamente negativa e antiidealistica (soprattutto le canzoni sepolcrali e la *Ginestra*); l'intervento ideologico-politico sia per respingere i miti moderati di progresso e di riforma sociale sia per avanzare una individuale proposta di solidarietà basata sulla disillusione (soprattutto la *Palinodia al marchese Gino Capponi* e la *Ginestra*).
4. Cfr. G. Tellini, *Leopardi*, Roma: Salerno Editrice, 2001, p. 237.
5. Cfr. *A se stesso*, v. 2.
6. G. Tellini, *op. cit.*, p. 238.

passato ma il presente e, in questa dimensione, soprattutto la concretezza, nel vivo di un'esperienza coinvolgente che oltrepassa l'analisi interiore e coinvolge, in un nitido argomentare, l'umanità intera.[7] Chi, una volta provato questo sentimento, non parla della sua misteriosa natura? e chi non provò il potere di tale pensiero fra gli uomini? Le due interrogazioni retoriche amplificano il significato dei versi. Eppure ogni volta che il personale sentimento di ciascuno spinge a parlare degli effetti che derivano da quel pensiero, sembra nuovo ciò che il pensiero amoroso stesso («ei») esprime attraverso quelle parole.

Già di per sé notevole il fatto che nei 147 versi della lirica la parola «amore» non compaia mai, suggerimento ché il lettore comprenda come vero soggetto del componimento sia il «pensiero»: «vocativo fisso del canto, sostituito solo negli ultimi versi dall'"angelica beltade", in quanto motrice del "pensiero"».[8] E in questo senso il titolo della poesia è programmatico: del resto, nel «pensiero» che domina incontrastato, è facile individuare uno dei primi segnali dell'innamoramento, quell'*immoderata cogitatio* che, a norma della medievale trattatistica amorosa, altro non è che l'impulso che costringe l'amante a pensare unicamente all'oggetto della propria passione, all'immagine che già si è impressa nella mente e se ne è impadronita. Ed è vero, come non manca di notare Blasucci, che:

> La memoria culturale dell'antica lirica coinvolge, in una sorta di itinerario a ritroso nella memoria letteraria, anche i poeti della tradizione cortese, proprio in ciò che di fervidamente intellettuale comportava la loro visione di Amore, fonte della «gentilezza». Di qui il particolare stilnovismo, anzi guinizzellismo, del *Pensiero dominante*, individuabile al di là dello stesso suo petrarchismo; di qui, sul piano linguistico, l'attivazione di termini quali *mente*, *ragiona*, *desiri*, *sospiri*, *noia*, *gioia*, lo stesso *pensiero* che dà titolo alla lirica, i quali conferiscono al dettato un'aura peregrina e arcaica che ben s'intona al senso di «novità» («par novo ad ascoltar ciò ch'ei ragiona») e di trepido stupore connesso con la rivelazione dell'indicibile sentimento.[9]

7. Scrive in proposito Antonio Girardi: «Le ragioni dell'amore irrealizzato, poi, non saranno da cercare esclusivamente in "circostanze" personali, biografiche, almeno per due motivi. Uno è l'alternarsi del soggetto parlante, perlopiù un io, talora un "noi" sopraindividuale che discorre di un sentimento, o meglio della sua virtualità, generale. L'altra ragione, strettamente connessa, giace nel sostrato meditativo sotteso al canto e alle liriche coeve». E in nota: «Così [*scil.* la presenza di un "noi" sopraindividuale] nella seconda, nona e decima strofa; nonché nell'undicesima, "queste *nostre* pene" (v. 98)». *(«Il pensiero dominante». Nota di lettura* (1987), ora in Id., *Lingua e pensiero nei «Canti» di Leopardi*, Venezia: Marsilio, 2000, p. 71-88; citaz. p. 83, corsivo nel testo). Così Luigi Blasucci, art. *cit.* p. 173, a proposito dell'intero ciclo, osserva: «Una costante di quel ciclo è data dall'istanza speculativa che accompagna l'analisi introspettiva (il binomio, ben individuato da Emilio Bigi, di "ideologia e passione"): il sentimento amoroso diventa l'oggetto di un discorso che vuol metterne a fuoco l'essenza, e proiettare a sua volta *quell'essenza sullo sfondo della condizione umana* dell'universo». L'articolo cui lo studioso fa riferimento è E. Bigi, *Ideologia e passione nei canti di Aspasia* (1973), ora in *Poesia e critica tra fine Settecento e primo ottocento*, Milano: Cisalpino-Goliardica, 1986, p. 58-84 (sempre miei i corsivi se non indicato diversamente).
8. L. Blasucci, *op. cit.*, p. 175.
9. L. Blasucci, *op. cit.*, p. 176 (corsivi nel testo).

2. Formalmente, nel *Pensiero dominante*, Leopardi ripropone il metro della canzone libera, formata da 14 strofe di diversa lunghezza: da un minimo di sei versi ad un massimo di diciannove, nella penultima stanza.[10] La maggior brevità delle prime sette stanze rispetto alle successive è plausibilmente da collegare al particolare modo con cui il poeta affronta il tema del componimento: in cui, all'inizio, prevale la descrizione del «pensiero» che vive nella «mente» del poeta che mai si è sentito talmente coinvolto dalla passione; per questo il discorso, circoscritto e fondato sull'esperienza dell'io, nel configurarsi —di passaggio in passaggio— come una specie di solitaria verifica della grandezza del soggetto principale del canto, si concentra piuttosto nella brevità: ove le immagini, le parole, i colori retorici tratteggiano la natura ossimorica, comunque arcana e onnipotente del pensiero d'amore.

Ma a partire dalla settima stanza il discorso ha una svolta: il poeta affianca infatti al tema amoroso anche una tematica civile, gnomico-didascalica che nel suo svolgimento raziocinante necessita di uno spazio argomentativo più ampio e disteso.

> Giammai d'allor che in pria
> questa vita che sia per prova intesi,
> timor di morte non mi strinse il petto. (vv. 44-46)

Da quando compresi per la prima volta per diretta esperienza, che povera cosa sia la vita, non ebbi timore di morire. «Nostra vita che val? solo a spregiarla», aveva detto Leopardi nel *Vincitore nel pallone* (v. 60); e nel *Dialogo di Plotino e di Porfirio*: «la vita è cosa di tanto piccolo rilievo, che l'uomo, in quanto a sé non dovrebbe esser molto sollecito né di ritenerla né di lasciarla».

> Oggi mi pare un gioco
> quella che il mondo inetto,
> talor lodando, ognora abborre e trema,
> necessitade estrema;
> e se periglio appar, con un sorriso
> le sue minacce a contemplar m'affiso. (vv. 47-52)

«Mondo inetto» e, prima «mondo sciocco» (v. 38) e vv. 33-34, «[…] secco ed aspro / mondano conversar […]»: espressioni sempre con forte carica polemica conforme a quel che è il motivo complementare di questo canto, l'esaltazione agonistica di sé medesimo di contro al mondo, nel momento stesso in cui si esalta il pensiero dominante. E se pure, talvolta, a parole, la società loda la morte, in ogni momento la detesta e teme. E per il concetto del pericolo si tenga presente la lettera al padre del 3 luglio 1832: «ad ogni leggera speranza

10. Con un settenario iniziano la prima, la seconda, la terza, la quinta, la sesta, la settima, l'ottava, la nona, la dodicesima, la quattordicesima strofa: con un endecasillabo le altre quattro. Il numero dei versi di ciascuna strofa, dalla prima all'ultima, è il seguente: 6 versi; 6 versi; 8 versi; 8 versi; 8 versi; 7 versi; 9 versi; 16 versi; 11 versi; 8 versi; 12 versi; 17 versi; 19 versi; 12 versi. Come si può vedere le prime sette stanze contano 52 versi, le altre sette, 95. La seconda parte della lirica rappresenta, quasi, il doppio della prima parte.

di pericolo vicino o lontano, mi brilla il cuore d'allegrezza».[11] E si tenga presente anche questo pensiero dello *Zibaldone*, del 18 novembre 1821 (2118): «Ogni sensazione viva porta seco nell'uomo una vena di piacere, quantunque ella sia per se stessa dispiacevole, o come formidabile, o come dolorosa».

Tuttavia, con l'inizio della dodicesima strofa, sino alla conclusione, Leopardi abbandona il tono sarcastico e polemico verso «i codardi, e l'alme / ingenerose, abbiette» (vv. 53-54), «questa età superba, / che di vote speranze si nutrica, / vaga di ciance, e di virtù nemica» (vv. 59-61), e riconduce il discorso sul «pensiero» amoroso. A questo punto subentra, contemporanea alla consapevolezza che si tratta comunque di un'illusione, la lode dell'ultima e, di tutte, la più divina. La visione amara e pessimista del poeta, pur così radicata, non impedisce il completo abbandono all'incanto e all'errore ed è in questo incrocio di prospettive inconciliabili che l'inno fonda la sua potenza e vitalità, in un precario equilibrio destinato a crollare, ma che —per l'attimo che dura— lascia un margine all'ineffabile: «[…] dov'io / sott'altra luce che l'usata errando, / il mio terreno stato / e tutto quanto il ver pongo in obblio!» (vv. 103-106).

> Tali son, credo, i sogni
> degl'immortali. Ahi finalmente un sogno
> in molta parte onde s'abbella il vero
> sei tu, dolce pensiero;
> sogno e palese error. Ma di natura,
> infra i leggiadri errori,
> divina sei; perché sì viva e forte,
> che incontro al ver tenacemente dura,
> e spesso al ver s'adegua,
> né si dilegua pria, che in grembo a morte. (vv. 107-116)

Ahimè, in definitiva, o dolce pensiero amoroso, tu sei in gran parte un sogno di cui la verità si serve per abbellirsi: un sogno e un'evidente illusione. Ma, fra le care illusioni, tu sei di natura divina; neppure la conoscenza della verità riesce a spegnere questo divino fra gli errori e spesso col vero si confonde e non si dilegua se non con la morte. La natura del pensiero è tale da riconoscerne la divinità, e una potenza di lottare contro il vero che al vero lo fa spesso adeguare, cioè confondere: questo genere di leggiadra illusione non si dissipa se non con la fine della vita. A tal punto di tenacia e di irremovibilità giunge il pensiero amoroso, che nulla teme, che di nulla ha paura pur di restare avvinto a chi ama.

Mai, nei *Canti*, Leopardi esordisce con un superlativo. Il settenario dell'incipit della prima strofa —che è possibile considerare come «protasi» della poesia— suscita un moto di sorpresa: l'accento sdrucciolo dell'aggettivo «dolcissimo» (che ricorre solo un'altra volta nei *Canti*)[12] ne dilata il suono che

11. Cfr. G. Leopardi, *Tutte le poesie e tutte le prose*, a cura di L. Felici / E. Trevi, Roma: Grandi tascabili economici Newton, 1997, *Epistolario*, p. 1419-1420.
12. *La ginestra*: «Di *dolcissimo* odor mandi un profumo», v. 36.

indugia sulla valenza di un termine univoco nel suo significato, seguito da un secondo attributo, «possente», in un binomio che pare acusticamente prolungare il verso breve attraverso la ripetizione del medesimo nesso consonantico («ss»). «Dolcissimo», «possente»: riferiti a «pensier», rivelano che l'opzione retorica privilegia lo slancio degli aggettivi, del primo in particolare, e l'accostamento netto, ossimorico, dei termini che si ripete nella stanza al terzo verso: «*terribile*, ma *caro* / dono del ciel […]».

L'ellissi del verbo, nei primi cinque versi, contribuisce a sottolineare che soggetto del canto, ciò che domina la mente, è quel «pensiero» posto all'inizio dell'endecasillabo in chiusura di stanza, ove l'immagine finale che resta particolarmente impressa è quel «tornare» alla mente del «pensier»: «consorte», compagno consolatore dei «lùgubri […] giorni» del poeta. E quest'ultimo aggettivo, fonicamente cupo nel duplice timbro vocalico in «u» è come un tetro rintocco che bilancia il ritorno del «dolcissimo […] / dominator»: il cui allontanamento, implicitamente alluso («[…] sì spesso torni»), dopo un breve distacco, rinnova nella mente, ogni volta, l'emozione stupefacente e profonda:

> Dolcissimo, possente
> dominator di mia profonda mente;
> terribile, ma caro
> dono del ciel; consorte
> ai lùgubri miei giorni,
> pensier che innanzi a me sì spesso torni. (vv. 1-6)

La sintassi di questa prima stanza è caratterizzata da tre *enjambemant*, al primo al terzo e al quarto verso, che hanno l'effetto di amplificare il valore semantico dell'aggettivo e del sostantivo in tutti i tre casi, in modo tale da valorizzare il significato delle parole che sembrano ignorare la frattura sintattica quasi scivolando con estrema vaghezza nel verso successivo. Il risultato di questa mossa sintattica è un andamento coinvolgente e fuso, di vibrante musicalità che accoglie l'enunciato del verso finale: «pensier che innanzi a me sì spesso torni». Su questo dato di fatto si svolge il seguito dell'intero canto.

In questi versi troviamo due termini che non ricompaiono nei *Canti*: «dominator», «terribile»,[13] mentre «dolcissimo» registra, come abbiamo visto, solo un'altra occorrenza. I primi versi risultano contesti di parole «nuove», quasi a sigillare la straordinaria, inusitata sensazione che il pensiero suscita nell'amante.

E lo schema rimico, aAbcdD, con le due rime irrelate centrali (bc), incornicia la stanza fra un settenario e un endecasillabo, entrambi a rima baciata, mentre la ripetizione di alcuni segmenti accresce la fluidità fonica dei versi: «*Do*lcis*s*imo», «po*ss*ente», «*do*minator», «profon*da*», «*do*no», «spe*ss*o»; e nell'insistenza del gruppo *or* —«dominat*or*», «cons*or*te», «gi*or*ni» «t*or*ni»— la liqui-

13. Anche l'aggettivo «terribile», al singolare, è *hapax* nei *Canti*. Anche al plurale è presente solo una volta in *Amore e Morte*, v. 79: «o cede il corpo frale / ai *terribili* moti, e in questa forma / pel fraterno poter Morte prevale».

da *r* vibra con la sua nota e ricorre come fonema finale in «pensie*r*»: il bisillabo che, soggetto dell'intera strofa, ne racchiude l'intensa carica semantica ed emotiva.

3. Il senso di vuoto e di isolamento che il mondo esterno suscita in Giacomo —riflesso di una realtà in cui gli è impossibile riconoscersi— figurano l'antitesi di quella condizione mentale che, per naturale andamento, allontana da sé ogni altra cura e si nutre di una sola presenza.[14] Per il poeta che ama, solo la «mente», incorporea sostanza, è lo spazio libero che diviene il «solitario campo» (v. 19) ove, al centro, si innalza «gigante» (v. 20), «siccome torre» (v. 18), il pensiero: che domina su tutto e per il quale ciò che lo sguardo, spaziando, contempla dall'alto, appare «intollerabil noia» (v. 24) e «vano piacer» (v. 26):

> Che divenute son, fuor di te solo,
> tutte l'opre terrene,
> tutta intera la vita al guardo mio!
> Che intollerabil noia
> gli ozi, i commerci usati,
> e di vano piacer la vana spene,
> allato a quella gioia,
> gioia celeste che da te mi viene! (vv. 21-28)

Noia insopportabile sono divenuti per il poeta gli ozi e quelli che in altri tempi erano per lui svaghi, e continuano a esserlo per gli altri; noia «i commerci usati»: le compagnie, le conversazioni abituali; e vano, irreale, ogni piacere che non siano quelli offerti da Amore, figlio di Venere Celeste, per cui gli «uomini provano piuttosto verità che rassomiglianza di beatitudine» (come aveva detto nella *Storia del genere umano*). La gioia d' amore è qualcosa di divino, non di terreno: è «gioia celeste», «dono del ciel», come ha detto prima (v. 4). Sono queste espressioni usuali al Leopardi dal *Discorso intorno alla poesia romantica* sino al *Canto sopra un ritratto*, ogniqualvolta parli della beatitudine che un eccelso sentimento diffonde nel cuore umano.

> Come da' nudi sassi
> dello scabro Apennino
> a un campo verde che lontan sorrida
> volge gli occhi bramoso il pellegrino;
> tal io dal secco ed aspro
> mondano conversar vogliosamente,
> quasi in lieto giardino, a te ritorno,
> e ristora i miei sensi il tuo soggiorno. (vv. 29-36)

14. L'immagine del pensiero d'amore che prende «a far dimora» nella mente può forse richiamare la locuzione usata da Guido Cavalcanti nella sua grande canzone: «In quella parte - dove sta *memora* / prende suo stato, - sì formato, - come / diaffan da lume, - d'una scuritate / la qual da Marte - vène, *e fa demora*» (*Donna me prega*, vv. 15-18).

Questa similitudine sottolinea la potenza ricreatrice del pensiero: così come un pellegrino dai sassi nudi e scabri dell'Appennino si rivolge bramosamente a un campo verde che gli si apre alla vista, così il poeta ritorna —dallo sterile e aspro conversare mondano— ad un lieto giardino, e i suoi sensi sono ristorati dal soggiorno dell'amoroso pensiero. E qui una nota coloristica arricchisce la comparazione: il verde del prato che brilla da lontano al viaggiatore è il medesimo colore del giardino in cui il poeta immagina di ritrovare l'amata. La carica metaforica del verbo «sorridere» si dilata, inoltre, sino ad incontrare l'aggettivo «lieto» che spicca come nota affettiva del giardino. Per questa similitudine si citano alcuni versi della canzone *Ne la stagion che più sdegnoso il cielo*, attribuita al Tasso ma di Stefano Santini: «sul mezzogiorno errando il pellegrino / pel solitario alpestro orrido monte / astretto di seguir l'aspro viaggio, / se, dopo cammin lungo, un fonte, un faggio / trova fuor di sua speme, ov'arso e stanco / le labbra immolli, e posi i membri lassi, / quivi spegne la sete, e quivi stassi / sovra 'l verde terren posando il fianco […]; / tal io […]»; ma nei versi leopardiani, che sono incomparabilmente più essenziali, può agire anche il ricordo delle valli di Foligno e di Spoleto, attraversate nel 1822, durante il viaggio da Recanati a Roma.

> «e ristora i miei sensi il tuo soggiorno»: io ritorno a te e la tua presenza dentro di me rigenera e ritempra i miei sensi.

4. L'atteggiamento titanico delle canzoni giovanili —fortificato da una lunga meditazione, resa limpida e affilata dal filtro delle *Operette* e dei canti pisano-racanatesi— si ripresenta con una inattesa complessità di ragioni affettive, etiche, sociali, ideologiche, civili. Tale è il potere d'amore da risvegliare nel poeta l'atteggiamento titanico che può ricordare —su altro piano— quello delle canzoni giovanili e quanto di ribelle e di sdegnoso è presente in un lontano appunto dello *Zibaldone*:

> Io soglio sempre stomacare delle sciocchezze degli uomini e di tante piccolezze e viltà e ridicolezze ch'io vedo fare e sento dire massime a questi coi quali vivo che ne abbondano. Ma io non ho mai provato un tal senso di schifo orribile e propriamente tormentoso (come chi é mosso al vomito) per queste cose, quanto allora ch'io mi sentiva o amore o qualche aura di amore, dove mi bisognava rannicchiarmi ogni momento in me stesso, fatto sensibilissimo oltre ogni mio costume a qualunque piccolezza e bassezza e rozzezza sia di fatti sia di parole […].[15]

E, nella notazione seguente, siamo vicinissimi alla dichiarazione di imperiosità e di priorità assoluta che il pensiero d'amore detiene sul poeta:

15. *Zibaldone*, Dic. 1818…8 Genn. 1820, p. 59, in G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, a cura di Giuseppe Pacella, 3 voll., Milano: Garzanti, 1991.

> Quando l'uomo concepisce amore tutto il mondo si dilegua dagli occhi suoi, non si vede se non l'oggetto amato, si sta in mezzo alla moltitudine alle conversazioni ec. come si stasse in solitudine, astratti e facendo quei gesti che v'ispira il vostro pensiero sempre immobile e potentissimo senza curarsi della maraviglia nè del disprezzo altrui, tutto si dimentica e riesce noioso ec. fuorchè quel solo pensiero e quella vista. Non ho mai provato pensiero cha astragga l'animo così potentemente da tutte le cose circostanti, come l'amore, e dico in assenza dell'oggetto amato […].[16]

E se è vero che nella lirica la parola amore non è mai nominata è indubbio che l'oggetto del suo discorso sia il «pensiero» amoroso che solo alla fine viene sostituito dall'«angelica beltade» della donna amata. Ma prima di giungere a descrivere le stupende emozioni che tale donna fa provare al poeta, il tono poetico è mantenuto —in particolare nell'ottava strofa— nel solco dell'autoaffermazione e del disprezzo verso «i codardi» e «l'alme / ingenerose, abbiette» (vv. 52-53). Anzi, questo atteggiamento si radicalizza sino alla fiera avversione:

> Sempre i codardi, e l'alme
> ingenerose, abbiette
> ebbi in dispregio. Or punge ogni atto indegno
> subito i sensi miei;
> move l'alma ogni esempio
> dell'umana viltà subito a sdegno.
> Di questa età superba,
> che di vote speranze si nutrica,
> vaga di ciance, e di virtù nemica;
> stolta, che l'util chiede,
> e inutile la vita
> quindi più sempre divenir non vede;
> maggior mi sento. A scherno
> ho gli umani giudizi; e il vario volgo
> a' bei pensieri infesto,
> e degno tuo disprezzator, calpesto.[17] (vv. 53-68)

Lo sdegno del poeta è rivolto sia agli uomini gretti e meschini, sia all'epoca storica nella quale si trova a vivere: età tronfia, sprezzante, desiderosa unicamente di chiacchiere e nemica della virtù, incapace di rendersi conto che la vita umana diviene sempre più superflua: «maggior mi sento»; il titanismo di Leopardi si manifesta nello sdegno verso la moltitudine mutevole, negativa di ogni bel pensiero: il poeta calpesta il volgo dispregiatore dell'amore. La chiara forza semantica di quest'ultimo verso è incrementata dalla rima baciata e dalla posizione rilevata di chiusura di stanza. Vi è nella poesia una orgogliosa coscienza della propria superiorità, propria di chi non ha soltanto sentito, ma giudicato secondo un saldo sistema di pensiero la pochezza altrui.

16. Ivi.
17. Cfr. la canzone di Fulvio Testi, *Gira all'Adria incostante*, vv. 23-24: «e del vulgo profano i bassi affetti / a calpestar da queste voci impara».

In questa ottava strofa l'*indignatio* civile delle antiche canzoni si unisce ad un atteggiamento polemico più nettamente ideologico. Questo atteggiamento virile e indignato si dirige contro i fautori del secolo superbo e ottimista, contro quei liberali moderati del circolo Vieusseux coi quali Leopardi disapprova apertamente e sempre più fermamente, soprattutto a partire dalla famosa lettera indirizzata al Giordani del 24 luglio 1828:

> In fine mi comincia a stomacare il superbo disprezzo che qui si professa di ogni bello e di ogni letteratura: massimamente che non mi entra poi nel cervello che la sommità del sapere umano stia nel saper la politica e la statistica. Anzi, considerando filosoficamente l'inutilità quasi perfetta degli studi fatti dall'età di Solone in poi per ottenere la perfezione degli stati civili e la felicità dei popoli, mi viene un poco da ridere di questo furore di calcoli e di arzigogoli politici e legislativi; e umilmente domando se la felicità de' popoli si può dare senza la felicità degli individui. I quali sono condannati alla infelicità dalla natura, e non dagli uomini né dal caso: e per conforto di questa infelicità inevitabile mi pare che vagliano sopra ogni cosa gli studi del bello, gli affetti, le immaginazioni, le illusioni.[18]

Il Leopardi aveva detto nel *Dialogo di Timandro e di Eleandro*: «io desidero […] quanto chiunque altro, il bene della mia specie in universale; ma non lo spero in nessun modo; non mi so dilettare e pascere di certe buone aspettative, come veggo fare a molti filosofi di questo secolo»; ma in questi versi:

> Di questa età superba,
> che di vote speranze si nutrica,
> vaga di ciance, e di virtù nemica; (vv. 59-61)

in questi versi il rifiuto della filosofia spiritualistica contemporanea assume un tono aspro e violento, che presuppone le radicali meditazioni materialistiche annotate nello *Zibaldone* nel 1826 (in partic. 4206-8; 4221-2; 4238-9), e certe dichiarazioni del *Dialogo di Tristano e di un amico*: «vi dico francamente, ch'io non mi sottometto alla mia infelicità, né piego il capo al destino, o vengo seco a patti come fanno gli altri uomini»; i quali, sono «prontissimi e risolutissimi a consolarsi di qualunque sventura, ad accettare qualunque compenso in cambio di ciò che loro è negato o di ciò che hanno perduto […]; e quando sieno privati d'ogni cosa desiderabile, vivere di credenze false, così gagliarde e ferme, come se fossero le più vere o le più fondate del mondo. Io per me […] so che, malato o sano, calpesto la vigliaccheria degli uomini, rifiuto ogni consolazione ed ogn'inganno puerile, ed ho il coraggio di sostenere la privazione di ogni speranza».

5. L'amore è l'affetto più nobile e l'illusione più radicata nell'animo umano. Leopardi riconosce che anche l'illusione d'amore è destinata a perire a motivo dello scontro perpetuo e della contraddizione insanabile fra l'idea della felici-

18. G. Leopardi, *Tutte le poesie e tutte le prose*, *cit*., p. 1370.

tà —fine di ciascun vivente— e il fine stesso della natura che crea e distrugge gli individui per la pura perpetuazione dell'esistenza; tuttavia anche nell'*Angelo Mai* aveva riconosciuto ad amore una forza tutta particolare di stabilità nella vita dell'uomo: «Amore, / amor di nostra vita ultimo inganno». Nel *Pensiero dominante* niente smentisce questa convinzione negativa che resta sullo sfondo: tuttavia la realtà di un sentimento percepito in «quel» momento in tutta la sua palpitante veemenza ne alimenta le caratteristiche di forza vitale, di vera e propria rivolta all'evidenza del vero. Nasce da qui quello che di concretamente drammatico è nella forza asseverativa del canto:

> […] Solo un affetto
> vive fra noi: quest'uno
> prepotente signore,
> dieder l'eterne leggi all'uman core. (vv. 76-79)
>
> Pregio non ha, non ha ragion la vita
> se non per lui, per lui ch'all'uomo è tutto;
> sola discolpa al fato,
> che noi mortali in terra
> pose a tanto patir senz'altro frutto; (vv. 80-84)
>
> Per còr le gioie tue, dolce pensiero,
> provar gli umani affanni,
> e sostener molt'anni
> questa vita mortal, fu non indegno;
> ed ancor tornerei,
> così qual son de' nostri mali esperto,
> verso un tal segno a incominciare il corso. (vv. 88-94)

E se una mèta come questa fosse promessa alla mia vita, io, esperto come sono dell'infelicità inevitabile degli uomini, accetterei di ricominciare di nuovo la vita. È un'affermazione che mette in risalto il coraggio del poeta, la sua forza di convinzione che vale la pena accettare qualsiasi prova dolorosa, pur di stare vicino all'amata e coglierne le «gioie».

Lo scontro ideologico fra il «pensiero», «prepotente signore» (v. 78), ed il «ver[o]» (v. 114), è destinato a perdurare sino alla morte: Leopardi non nasconde la drammaticità di questa lotta. Da una parte persiste la convinzione che il pensiero sia «sogno e palese error» (v. 111), dall'altra non viene mai meno l'illusione che i luoghi dove il pensiero trasporta il poeta siano i soli ove sia possibile dimenticare l'immedicabile sofferenza dell'esistere, la tragica verità di un pessimismo cosmico. Si tenga presente la dodicesima stanza che si apre con un ritmo ascendente e battente sulla vocale aperta *a*:

> *Che* mondo mai, che nova
> immensità, che paradiso è quello
> là ove spesso il tuo stupendo incanto
> parmi innalzar! Dov'io,
> sott'altra luce che l'usata errando,

il mio terreno stato
e tutto quanto il ver pongo in obblio!
Tali son, credo, i sogni
degl'immortali. Ahi finalmente un sogno
in molta parte onde s'abbella il vero
se tu, dolce pensiero;
sogno e palese error. Ma di natura,
infra i leggiadri errori,
divina sei; perché sì viva e forte,
che incontro al ver tenacemente dura,
e spesso a ver s'adegua,
né si dilegua pria, che in grembo a morte. (vv. 100-116)

Il lessico di questa stanza tocca punte di vero e proprio lirismo, di ineffabile soavità: il poeta descrive il «mondo», ossia il luogo e spazio, cui lo innalza il pensiero. Si tratta di una «nova / immensità», di un «paradiso», di uno «stupendo incanto». La sintassi medesima collabora con l'idea di infinito: come osserva per primo Blasucci «l'enjambement "nova / immensità" ricalca ad esempio l'archetipo dell'idillio del 1819: "questa / immensità", con l'impiego del medesimo termine tematico in *rejet*».[19] Il «dolce pensiero» è tutt'uno con un amore che reca in sé i caratteri dell'infinito, come si evince da un brano dello *Zibaldone* che sempre Blasucci sottopone all'attenzione:

> Ora osservate che per l'una parte il desiderio e la speranza del vero amante è più confusa, vaga, indefinita che quella di chi è animato da qualunque altra passione. Ed è carattere (già da molti notato) dell'amore, il presentare all'uomo un'idea infinita (cioè più *sensibilmente* indefinita di quella che presentano le altre passioni), e ch'egli può concepir meno di qualunque altra idea ec. Per l'altra parte notate, che appunto a cagione di questo infinito, inseparabile dal vero amore, questa passione in mezzo alle sue tempeste, è la sorgente de' maggiori piaceri che l'uomo possa provare.[20]

Lo studioso ne deduce che «l'io poetico del *Pensiero dominante* assume questa persuasione in persona propria e la ripropone come una potente realtà psichica in atto».[21]

Il pensiero amoroso appare finalmente qual è: è in gran parte un sogno che dà una bella parvenza alla realtà, ma non la realtà vera, perché il «dolce pensiero» (v. 111) —come abbiamo già affermato— è contemporaneamente sogno, miraggio e chiara illusione; e fra i «leggiadri errori» (v. 112) —le belle e care illusioni— è di natura divina e neppure la conoscenza stessa della verità riesce a spegnere questo divino fra gli errori che spesso col vero si confonde, sì che chi ama non distingue il sogno dalla realtà, che pur son distinti. Nella *Storia del genere umano* Giove, nel lasciare sulla terra, rimossi tutti gli altri, «quel fantasma che essi [gli uomini] chiamano Amore», afferma che «non sarà

19. L. Blasucci, *op. cit.*, p. 178.
20. *Zibaldone*, 6 maggio 1821, p. 1017-1018 (corsivo nel testo).
21. L. Blasucci, *op. cit.*, p. 178.

dato alla Verità, quantunque potentissima e combattendolo di continuo, né di sterminarlo mai dalla terra, né vincerlo se non di rado». Ma contro Amore «figliuolo di Venere Celeste» dio e non fantasma come il precedente, e i suoi effetti, nulla del tutto può fare la Verità, poiché «non è dato alla natura dei geni [come è appunto la verità] di contrastare agli Dei».

6. Nella penultima stanza, la più lunga della canzone, Leopardi sottolinea nuovamente quanto grande sia la forza dominatrice del «pensier»; solo il pensiero è «vitale», apportatore di vita per il poeta, che lo definisce altresì «cagion diletta d'infiniti affanni», con un'espressione ossimorica che può spiegare l'altrettanto ossimorico «*terribile*, ma *caro* / dono del ciel» predicato del pensiero al verso 3, all'inizio del canto:

> E tu per certo, o mio pensier, tu solo
> vitale ai giorni miei,
> cagion diletta d'infiniti affanni,
> meco sarai per morte a un tempo spento:
> ch'a vivi segni dentro l'alma io sento
> che in perpetuo signor dato mi sei.
> Altri gentili inganni
> soleami il vero aspetto
> più sempre infievolir. Quanto più torno
> a riveder colei
> della qual teco ragionando io vivo,
> cresce quel gran diletto,
> cresce quel gran delirio, ond'io respiro.
> Angelica beltade!
> parmi ogni più bel volto, ovunque io miro,
> quasi una finta imago
> il tuo volto imitar. Tu sola fonte
> d'ogni altra leggiadria,
> sola vera beltà parmi che sia. (vv. 117-135)

In questa penultima, lunga stanza il rapporto metro sintassi registra una superiorità della concordanza rispetto alla sfasatura. Su 19 versi abbiamo 8 settenari e 11 endecasillabi, con una prevalenza del verso lungo su quello breve. Quindi l'andamento della strofe risulta più lento, più «scandito» nel suo insieme; consideriamo i primi sei versi della stanza: a parte l'*enjambement* iniziale gli altri cinque versi sono di senso compiuto, autonomi sintatticamente, a parte la lieve sfasatura dei versi 5-6. Ne deriva una maggiore perentorietà del significato in quel mutuo colloquio con il pensiero, personificato nel «perpetuo signor». E sorge inaspettata l'«Angelica beltade!» dell'amata, di «colei» che non appare una sublimazione platonica come nella canzone *Alla sua donna*, ma che possiede una sua corporeità visibile («Quanto più torno / a riveder colei»), un volto, di bellezza superiore al bellissimo volto delle sue imitatrici. Questa donna definita per due volte con l'attributo di «angelica» («angelica sembianza», v. 142), è assimilabile ad una moderna creatura angelicata, in perfetto

pendant con la donna addirittura pre-stilnovistica, di cavalcantiana memoria.[22] E il canto si chiude sulla parola cruciale dell'intero testo, «pensiero», rivolgendosi alla «Bella qual sogno» (v. 141), con un doppio endecasillabo e con una duplice interrogazione:

> Da che ti vidi pria,
> di qual mia seria cura ultimo obbietto
> non fosti tu? quanto del giorno è scorso,
> ch'io di te non pensassi? ai sogni miei
> la tua sovrana imago
> quante volte mancò? Bella qual sogno,
> angelica sembianza,
> nella terrena stanza,
> nell'alte vie dell'universo intero,
> che chiedo io mai, che spero
> altro che gli occhi tuoi veder più vago?
> altro più dolce aver che il tuo pensiero? (vv. 136-147)

Questa costante presenza del pensiero d'amore trova, all'interno di ogni singola strofa, il suo equivalente musicale in una serie rapida e contratta di movimenti sintattici tesi da robuste inversioni, fortemente scanditi da pause profonde ed energicamente ribaditi dalle rime frequenti, per lo più baciate, e che sfocia, trovandovi al tempo stesso distensione e ferma clausola, nell'endecasillabo sempre rimato (10 volte su 14 col verso che lo precede), con cui ogni strofa si conclude.[23]

Tal quale al pensiero, «dominante», «prepotente», «perpetuo», anche l'immagine della donna è «sovrana», quasi onnipresente nella mente del poeta, nei suoi sogni dell'unico, vagheggiato oggetto del desiderio. La bellezza dell'amata si dilata dalla terra sino alle «alte vie dell'universo intero»: in qualsiasi luogo che altro io spero di vedere che sia più desiderabile dei tuoi occhi, che sia più felice del pensiero amoroso di te? Con questo contrassegno di dolcezza si chiude il canto, a sigillare con una nota di soavità e di cristallina musicalità un testo caratterizzato da una musica spesso aspra e secca, atta a sottolineare il tono di un discorso per lunghi tratti ideologicamente impegnato sul versante dell'*indignatio*.

L'accostamento e non la fusione di parti liriche e di parti gnomico-didascaliche conferisce a *Il pensiero dominante* un andamento, a livello fonico, discontinuo. Eppure nelle ultime tre strofe è costante una intonazione estatico-evocativa che circolarmente chiude il canto richiamandosi al primo aggettivo attribuito al «pensiero dominante»: «dolcissimo». E dolcissima è la stessa chiusa, con due interrogative che non attendono risposta, con il doppio endecasillabo che raddoppia in un gioco fonico (altro / altro; più / più; tuoi / tuo) il senso di vaga, soave onnipotenza del pensiero d'amore.

22. Si tenga presente il cavalcantiano «angelica sembranza» di *Fresca rosa novella*, v. 19.
23. G. Leopardi, *Canti*, introduzione e commento di M. Fubini, edizione rifatta con la collaborazione di E. Bigi, Torino, Loescher, 1980, p. 198.